A NOTAÇÃO PROPORCIONAL EM MANUSCRITOS MUSICAIS BRASILEIROS DO SÉCULO XVIII

Paulo CASTAGNA*

CASTAGNA, Paulo. A notação proporcional em manuscritos musicais brasileiros do século XVIII. *Resonancias*, Santiago de Chile, n.15, p.97-119, nov. 2004. ISSN 0717-3474

RESUMO. Este trabalho está destinado a estudar dois sistemas de notação encontrados em manuscritos musicais de acervos brasileiros - a *notação mensural* ou *proporcional* e a *notação moderna com arcaísmos* - bem como estabelecer sua correspondência com a *notação moderna*. Estudando-se alguns manuscritos musicais brasileiros e comparando sua notação com aquela descrita em tratados teórico-musicais portugueses e brasileiros dos séculos XVI, XVII e XVIII, é possível compreender o funcionamento desses dois sistemas de notação e conhecer o nome das figuras e dos sinais neles utilizados.

1. Introdução

Diferentemente do que ocorre em países hispano-americanos, são raros, no Brasil, os papéis de música copiados em sistema de notação anterior à notação moderna, vigente nos séculos XVIII, XIX e XX. Mais do que isso, também são raros os papéis de música copiados no Brasil em época anterior à segunda metade do século XVIII, sendo exceção um grupo de vinte e nove folhas com contendo dezesseis composições distribuídas em dezessete conjuntos de cópias provavelmente elaboradas em Mogi das Cruzes em torno da década de 1730, hoje conhecido como Grupo de Mogi das Cruzes (GGrupo de Mogi das Cruzes) e atualmente preservada no arquivo da prefeitura de Mogi das Cruzes.[1] Esse grupo, a maior fonte brasileira até agora conhecida de música copiada em notação proporcional, contém obras provavelmente portuguesas, porém certamente cantadas no Brasil na primeira metade do século XVIII.

Por outro lado existe um manuscrito provavelmente copiado em Portugal na primeira metade do século XVIII ou até em fins do século XVII, de especial importância para o estudo da notação musical utilizada por essa época no Brasil. Trata-se do

* Depto. de Música do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo (SP), Brasil. Este trabalho integra a tese de doutorado defendida em 2000 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com o título "O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX".

[1] Cf.: TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos*, La Paz, n.7, p.309-336, 1997; CASTAGNA, Paulo. Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.21-71.

Manuscrito de Piranga (Manuscrito de Piranga),[2] um documento antigo em notação proporcional, de sessenta folhas e vinte e cinco obras, em mau estado de conservação, pertencente ao arquivo particular preservado por D. Terezinha de Jesus Aniceto, na cidade de Piranga (interior de Minas Gerais), arquivo esse que foi constituído pela família Aniceto da Cruz, originária do Alto do Rio Doce (MG) e estabelecida em Piranga em meados do século XIX.

Um pouco mais freqüentes no Brasil são os manuscritos que utilizam um outro sistema de notação, conhecido como *notação moderna com arcaísmos*, sendo utilizado como exemplo principal, para este trabalho, um conjunto de cinco folhas copiadas no século XVIII com um único Moteto anônimo para a Procissão dos Passos da Quaresma (*Bajulans*), atribuída, no século XIX, pelo copista mineiro Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806-1887), ao compositor também mineiro Manoel Dias de Oliveira (c.1745-1813), e hoje preservado no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (OLS), sem código de localização. É muito provável que esse manuscrito também tenha sido copiado em Portugal e transferido para o Brasil em fins do século XVIII ou inícios do século XIX.

Neste trabalho será estudada a *notação mensural* ou *proporcional* a partir do Grupo de Mogi das Cruzes e do Manuscrito de Piranga, bem como a *notação moderna com arcaísmos* da cópia anônima do *Bajulans*. Não interessando, aqui, discutir a autoria ou a procedência geográfica das obras ou das cópias utilizadas para a presente análise, o objetivo deste trabalho é apenas o de conhecer os mais antigos sistemas de notação utilizados no Brasil e sua relação com o sistema moderno, vigente a partir de meados do século XVIII.

2. Sistemas de notação musical

Em manuscritos musicais brasileiros dos séculos XVIII e XIX observa-se a existência de pelo menos três sistemas de notação: 1) a *notação proporcional* ou *mensural*; 2) a *notação moderna com arcaísmos*; 3) a *notação moderna*. O terceiro sistema corresponde ao que começou a ser aplicado na música tonal européia do século XVII e que se mantém em uso até o presente, caracterizando-se, entre outros fatores, pela divisão sempre binária dos valores rítmicos, pelo uso de barras de compasso e pelo

---

[2] CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). *Revista Música*, São Paulo, v.2, n.2, p.116-133, nov. 1991.

emprego de ligaduras de valor sob a forma de notas unidas por arcos. Devido à vigência da *notação moderna*, esta não será analisada no presente trabalho, mas apenas utilizada para a melhor compreensão dos sistemas precedentes.

A *notação proporcional* ou *mensural* surgiu na música européia do século XIV e recebeu contínuas modificações até o final do século XVII, quando começou a entrar em desuso. Entre outras características desse sistema estão a possibilidade de divisão tanto binária quanto ternária de alguns dos valores (divisão essa indicada pelo *sinal de proporção* ou de *mensura*), a inexistência de barras de compasso e a indicação de ligaduras de valor por meio de figuras justapostas ou fundidas.

A *notação moderna com arcaísmos*, finalmente, foi um sistema de transição entre o *proporcional* e o *moderno*, sendo usado principalmente usado, no Brasil, nas composições em *estilo antigo*, entre fins do século XVII e inícios do século XVIII, para evitar as dificuldades de leitura da *notação proporcional*.[3] Entre suas características básicas estão o emprego de barras de compasso, mas com a manutenção dos sinais de mensura e das ligaduras sob a forma de figuras justapostas ou fundidas.

O sistema ou notação *proporcional*, encontrado em vários manuscritos musicais brasileiros dos séculos XVIII e XIX, pode ser compreendido pelo estudo de tratados teóricos-musicais europeus dos séculos XVI a XVIII, mas para a investigação de suas particularidades no Brasil e demais países da América Latina, é importante consultar fontes ibéricas. Para este trabalho, foram selecionadas três obras significativas, impressas em Lisboa (Portugal) nesse período: 1) o *Tractado de canto mensurable* (1535) de Mateus de Aranda;[4] 2) a *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica diuididas harmonicamente* (1626), de Antônio Fernandez;[5] 3) a *Arte minima* (1685, 1704 e 1724) de Manuel Nunes da Silva.[6] Não serão examinados, aqui, todos os elementos da *notação proporcional*, mas apenas as particularidades que se manifestam nos documentos musicais consultados.

---

[3] Sobre o *estilo antigo*, cf.: CASTAGNA, Paulo. O 'estilo antigo' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. I COLÓQUIO INTERNACIONAL A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL, Lisboa, 9-11 out. 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171-215.

[4] ARANDA, Mateus de. *Tractado de canto mensurable*: edição facsimilada; com introdução e notas do Cónego José Augusto Alegria. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978. 92p., 36f. não num.

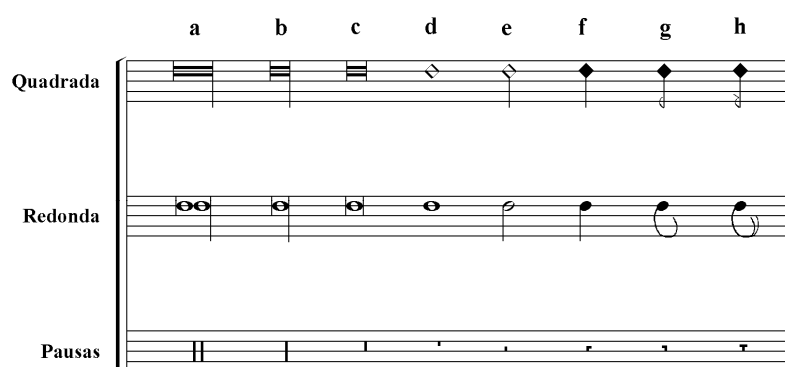
[5] FERNANDEZ, Antonio. *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica dividas harmonicamente* [...].Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626. 3f. não num., 125f. num.

[6] SILVA, Manuel Nunes da. *Arte minima que com semibreve prolac,am tratta em tempo breve, os modos da maxima, & longa sciencia da musica* [...]. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1704. 6f. não num., 44, 52, 136p.

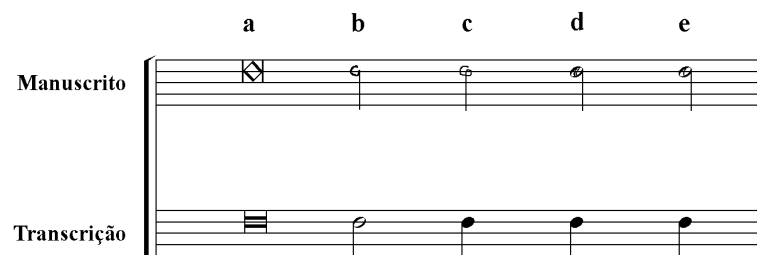
A *notação moderna com arcaísmos* teve um caráter mais prático e foi abordada com menor frequëncia em tratados desse tipo. A fonte teórica utilizada para o estudo de tal notação foi o *Muzico e moderno systema para solfejar sem confuzão* (Recife, 1776), de Luís Álvares Pinto, manuscrito inédito da coleção particular de D. Pedro de Orleans e Bragança (Petrópolis - RJ, Brasil).

3. Notação proporcional ou mensural

Mateus de Aranda, Antônio Fernandez e Manuel Nunes da Silva indicam a existência, no sistema *proporcional*, de oito figuras musicais e suas correspondentes pausas (ou *figuras de calar*).[7] Essas figuras, entretanto, aparecem em manuscritos musicais dos séculos XVI a XVIII sob duas grafias diferentes, conhecidas como *notação quadrada* e *notação redonda* (exemplo 1).

Exemplo 1. Figuras e pausas utilizadas na *notação proporcional* ou *mensural*, nas versões *quadrada* e *redonda*: a) máxima; b) longa; c) breve; d) semibreve; e) mínima; f) semínima; g) colcheia; h) semicolcheia.

Os manuscritos em *notação proporcional* aqui estudados nem sempre apresentam uma grafia regular, verificando-se variantes na forma das figuras e procedimentos que visavam a economia de tempo (e mesmo de tinta), como preencher a cabeça de semínimas e figuras de menor valor com apenas um ou dois riscos. Na maioria dos casos, a haste era aplicada à direita da cabeça, estivesse a nota acima ou abaixo da linha central do pentagrama (exemplo 2).

[7] Os nomes são os mesmos que se empregam atualmente, embora exista uma certa variação nessa nomenclatura entre os tratadistas: *Máxima*, *Longa*, *Breve*, *Semibreve*, *Mínima*, *Semínima*, *Colcheia* e *Semicolcheia*.

Exemplo 2. Grafia manuscrita de algumas figuras da *notação proporcional* ou da *notação moderna com arcaísmos* nos manuscritos consultados: a) breve no *Bajulans* de OLS; b) mínima no *Ex Tractatu Sancti Augustini* do GGrupo de Mogi das Cruzes; c) semínima no *Ex Tractatu Sancti Augustini* (idem); d) semínima com a cabeça preenchida por dois riscos, em vários conjuntos do GGrupo de Mogi das Cruzes; e) semínima com a cabeça preenchida por um risco, em vários conjuntos do GGrupo de Mogi das Cruzes.

Para definir a relação entre essas figuras, os teóricos utilizaram os conceitos de *modo* (maior e menor), *tempo* e *prolação*, que indicavam a possibilidade de divisão binária (*imperfeita*) ou ternária (*perfeita*) de algumas, enquanto as demais possuíam divisão sempre binária. De acordo com Antonio Fernandez: "[...] *o modo maior é a máxima, e o modo menor é a longa, e o tempo é o breve e a prolação é o semibreve, e em toda a música se canta com estas figuras, e se dividem as perfeitas das imperfeitas* [...]".[8] Assim sendo, a máxima, a longa, a breve e a semibreve poderiam ser divididas ora em duas, ora em três figuras de menor valor (quadro 1):

Quadro 1. Divisão das figuras, na *notação proporcional*.

Figuras	Categoria		Divisão
Máxima	Modo maior	perfeito	binária
		imperfeito	ternária
Longa	Modo menor	perfeito	binária
		imperfeito	ternária
Breve	Tempo	perfeito	binária
		imperfeito	ternária
Semibreve	Prolação	perfeita	binária
		imperfeita	ternária
Mínima		perfeita	binária
Semínima		perfeita	binária
Colcheia		perfeita	binária
Semicolcheia		perfeita	-

Além da divisão, a noção de *compasso* (português) ou *tactus* (latim) ocupa uma posição central na *notação proporcional*. O compasso, a unidade básica de medida (que tem a função de orientar a distribuição das figuras), pode conter dois ou três tempos.[9] A

[8] FERNANDEZ, Antonio. Op. cit. cap. XXXI, f.22v.
[9] Não confundir o *tempo* do compasso com o *tempo* que define a proporção da breve.

marcação desses compassos, pelos mestres de capela ou diretores de grupos vocais, era realizada por movimentos ascendentes e descendentes de uma das mãos, nos quais distinguiam-se golpes, denominados pelos teóricos portugueses *descansos*, termo eqüivalente ao moderno conceito de *tempo*. De acordo com Antônio Fernandez, no compasso binário a duração dos dois *descansos* era a mesma, mas no compasso ternário o *descanso* superior possuía o dobro da duração do inferior:[10]

> "*O compasso consta de dois descansos, e dois movimentos, e sempre começará o primeiro descanso no dar do compasso, e o segundo descanso no levantar do compasso, e os movimentos correremos depressa, assim levantando o compasso, como abaixando, porque entre descanso e descanso, vai um movimento, e em cada descanso nos deteremos a quantidade de meio compasso. E quando se cantar de número ternário, o compasso será no primeiro descanso os dois terços do compasso, e no segundo descanso um terço, e cairá depressa detendo-se pouco neste derradeiro, para dar princípio ao outro compasso.*"

O símbolo que indica a relação das figuras entre si e sua relação com o compasso é o *sinal de proporção* ou *sinal de mensura*. Esses sinais determinam quais das figuras são binárias ou ternárias e qual figura é a unidade de compasso (aquela que corresponde a um compasso completo).[11] De acordo com os tratados teóricos dos séculos XVI a XVIII, os *sinais de proporção* na música prática eram constituídos por seis elementos, com os seguintes significados:

Círculo - Tempo perfeito (Breve ternária)
Semicírculo - Tempo imperfeito (Breve binária)
Semicírculo invertido - Modo imperfeito (Longa binária)
Ponto - Prolação perfeita (Semibreve ternária)
Vírgula ou *risca* - Diminuição (os valores das figuras são reduzidos à metade)
Números - alteração de fatores determinados pelos sinais acima

Mateus de Aranda, Antônio Fernandez e Manuel Nunes da Silva esclareceram o significado de dezenove *sinais de proporção*, que foram reunidos e reorganizados no quadro 2. Para simplificar a compreensão de tais proporções, foram aplicados, nesse

---

[10] FERNANDEZ, Antonio. Op. cit. cap. XXI, f.11v.

[11] Em períodos anteriores ao século XVI eram usados na Europa certos *sinais de proporção* que, a partir dessa época, foram desaparecendo da música prática, mas continuaram a ser descritos em tratados teórico-musicais, como: *pausas de Longa ocupando duas linhas*, duas delas indicando o modo menor imperfeito (Longa ternária) e três o modo maior imperfeito (Máxima ternária); *pausas de Longa ocupando quatro linhas*, duas delas indicando o modo menor perfeito (Longa binária) e três o modo maior perfeito (Máxima binária).

quadro, o valor temporal de cada figura em relação à unidade de compasso.[12] A figura que corresponde a um compasso recebeu o número <u>1</u> quando este é binário e <u>1 ½</u> quando este é ternário, haja vista que essa figura possui dois *descansos* no compasso binário e três no compasso ternário. Foram acrescentadas, ainda, duas indicações utilizadas somente por Antonio Fernandez: "*p*" para figura *perfeita* (divisão ternária) e "*pu*" para figura *perfeita por uso*, ou seja, para a divisão que é ternária por definição, mas que não encontra explicação totalmente lógica nos números que caracterizam o sinal, tendo sido estabelecida mais pela prática (*por uso*) do que pela teoria.

Quadro 2. Divisão das figuras, sinais de mensura e unidades de compasso na *notação proporcional*, de acordo com: **A** - MATEUS DE ARANDA. *Tractado de canto mensurable* (Lisboa, 1535); **F** - ANTONIO FERNANDEZ. *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham...* (Lisboa, 1626); **S** - MANUEL NUNES DA SILVA. *Arte minima* (Lisboa, 1685, 1704 e 1724). Considerar: **MM** - Modo maior; **Mm** - Modo menor; **T** - Tempo; **P** - Prolação; **Ma** - Máxima; **Lo** - Longa; **Br** - Breve; **Sb** - Semibreve; **Mi** - Mínima; **Sm** - Semínima; **Co** - Colcheia; **Sc** - Semicolcheia; **1** - compasso binário completo; **1 ½** - compasso ternário completo; **p** - figura perfeita; **pu** - figura perfeita "por uso".

Autores	**Sinais**	**MM**	**Mm**	**T**	**P**	**Figuras de divisão sempre binária**			
		Ma	**Lo**	**Br**	**Sb**	**Mi**	**Sm**	**Co**	**Sc**
F	Ɔ	4	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32
F	Ɔ̸	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32	1/64
AFS	C	8	4	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16
AFS	₵	4	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32
AFS	C·	24	12	6	**3 p**	**1**	1/2	1/4	1/8
AFS	₵·	12	6	3	**1½ pu**	1/2	1/4	1/8	1/16
FS	C·$^{3}_{1}$	8	4	2	**1 p**	1/3	1/6	1/12	1/24
AF	C$^{3}_{2}$	8	4	2	**1 pu**	1/3	1/4	1/12	1/24
F	C$^{2}_{1}$	4	2	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32
AFS	O	12	6	3 **p**	**1**	1/2	1/4	1/8	1/16

[12] A idéia de simplificar a indicação das proporções para cada um dos sinais surgiu na pesquisa de Iniciação Científica de meu orientando Fernando Pereira Binder, para o programa CNPq/PIBIC/UNESP 1996/1997 no Instituto de Artes da UNESP, com o título "Particularidades da grafia musical luso-brasileira (1530-1850)".

Autores	Sinais	MM	Mm	T	P	Figuras de divisão sempre binária			
		Ma	**Lo**	**Br**	**Sb**	**Mi**	**Sm**	**Co**	**Sc**
AFS	Φ	6	3	**1 ½ pu**	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$
AFS	ʘ	36	18	9 **p**	3 **p**	**1**	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$
AFS	Φ	18	9	4 ½ **p**	**1 ½ pu**	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$
AF	¢$^{3}_{2}$	4	2	**1 pu**	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{48}$
AFS	Φ$^{3}_{2}$	4	2	**1 p**	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{48}$
F	O^{3}_{1}	6 **p**	2	**1 p**	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{48}$
F	O^{2}_{1}	6	3 **p**	**1**	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$
F	ʘ$^{3}_{1}$	18	6	3 **p**	**1 p**	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{24}$
F	ʘ$^{2}_{1}$	12	6 **p**	2	**1**	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$

Nos manuscritos musicais estudados constatou-se a existência de apenas três proporções: ¢, C, e C3 (esta referida pelos teóricos portugueses como uma indicação "por uso" de C^{3}_{2}), sendo, no entanto, raros o ¢ e o C3 e, portanto, muito freqüente o C. Essas três proporções foram designadas com vários nomes por Antonio Fernandez e Manuel Nunes da Silva (quadro 3), mas os nomes de uso mais prático - e, por essa razão, adotados neste trabalho - são: *tempo imperfeito de permeio* para ¢, *compassinho* para C e *proporção sesquiáltera* para C^{3}_{2} .

Quadro 3. Nomes das proporções ¢, C e C^{3}_{2}, de acordo com: **F** - ANTONIO FERNANDEZ. *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica diuididas harmonicamente* (Lisboa, 1626); **S** - MANUEL NUNES DA SILVA. *Arte minima* (Lisboa, 1685, 1704 e 1724).

Sinal	Autor / Nome
¢	**F** - proporção dupla de maior desigualdade, com tempo imperfeito e prolação imperfeita **FS** - **tempo imperfeito de permeio**
C	**S** - tempo imperfeito **F** - proporção dupla, com tempo imperfeito e prolação imperfeita **F** - **compassinho**
C^{3}_{2}	**F** - modo imperfeito e prolação perfeita "por uso" **F** - **proporção sesquiáltera**

O significado do *compassinho* e do *tempo imperfeito de permeio* é muito claro: em ambos, todas as figuras são imperfeitas, ou seja, possuem divisão binária, mas em ¢ a unidade de compasso é a breve, enquanto em C a unidade de compasso é a semibreve (Antônio Fernandez diz: "*entra um semibreve em um compasso*").[13] Os compassos, nas duas proporções, possuem dois tempos ou *descansos*, como podemos observar no quadro 4.[14]

Quadro 4. Figuras e tempos (*descansos*) de compasso, no *compassinho* e no *tempo imperfeito de permeio*. As setas indicam o primeiro tempo ou descanso inferior (↓) e o segundo tempo ou descanso superior (↑) de cada compasso.

Nomes	Sinais	Descansos			
		↓	↑	↓	↑
Tempo imperfeito de permeio	¢	𝅜		𝅜	
		◇	◇	◇	◇
Compassinho	C	◇		◇	
		𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥

Assim sendo, as obras copiadas nas proporções ¢ e C, quando transcritas em notação moderna, devem utilizar, respectivamente, as fórmulas de compasso $\frac{2}{1}$ (dois tempos por compasso, cada um deles ocupado por uma semibreve) e $\frac{2}{2}$ (dois tempos por compasso, cada um deles ocupado por uma mínima) e não $\frac{2}{2}$ e $\frac{2}{4}$, como se poderia imaginar pela associação desses sinais de mensura com as modernas fórmulas de compasso X e χ. No *Pueri hebræorum portantes* (Antífona da Distribuição dos Ramos) do Manuscrito de Piranga (exemplo 3), a proporção C foi transcrita com a fórmula de compasso $\frac{2}{2}$ e, devido à utilização de *claves altas*, transposta uma quarta justa abaixo (exemplo 4).[15]

---

[13] FERNANDEZ, Antonio. Op. cit., "Tratado das proporsoens da mvsica...", cap. IV, f.102v.

[14] Para outras informações sobre o significado e as particularidades das proporções aqui citadas, é interessante consultar o excelente estudo introdutório em: MORAIS, Manuel. *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. ccxvii, 5, 113p. (Portugaliæ Musica, série A, v.47)

[15] Sobre a utilização das claves altas em manuscritos musicais brasileiros, cf.: CASTAGNA, Paulo. As *claves altas* na música religiosa luso-americana. *PerMusi*, Belo Horizonte, v.3, p.27-42, 2002.

Exemplo 3. ANÔNIMO. *Pueri hebræorum portantes* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos) do Manuscrito de Piranga. Transcrição paleográfica da primeira seção (c.1-12).

Exemplo 4. ANÔNIMO. *Pueri hebræorum portantes* (Primeira Antífona da Distribuição dos Ramos) do Manuscrito de Piranga. Transcrição em notação e claves modernas dos c.1-8, com utilização da transposição Si V .

A proporção C^{3}_{2} indica a semibreve ternária e essa mesma figura como unidade de compasso, com dois tempos ou *descansos*, como podemos observar no quadro 5. Deve-se utilizar, em sua transcrição para notação moderna, a fórmula de compasso $\frac{3}{2}$, ou seja, três tempos por compasso, cada um deles ocupado por uma mínima (exemplo 5).

Quadro 5. Figuras e tempos (*descansos*) de compasso, na *proporção sesquiáltera*. As setas indicam descanso inferior (↓) dos compassos, equivalente ao primeiro tempo do compasso e o descanso superior (↑), equivalente aos dois tempos seguintes.

Nome	Sinal	Descansos
		↓ ↑ ↓ ↑
Proporção sesquiáltera	C^{3}_{2}	◇ ◇

Exemplo 5. Proporções encontradas em manuscritos de acervos paulistas e mineiros em *notação proporcional* (NP) e respectiva transcrição em *notação moderna* (NM): a) *tempo imperfeito de permeio*; b) *compassinho*; c) *proporção sesquiáltera*.

Nos manuscritos consultados, a *proporção sesquiáltera* aparece designada pelo sinal **C3**.[16] Antônio Fernandez informa que a proporção **C3** não poderia ser explicada teoricamente, sendo "*mau uso que anda introduzido*", pois somente o C^{3}_{2} seria a forma correta para indicar a *proporção sesquiáltera*. Por essa razão, o **C3** foi designado como *proporção sesquiáltera por uso*, ou seja, por razões práticas e não teóricas:[17]

> "[...] *E quanto ao tempo imperfeito, assim* **C**, *não pode haver proporção sesquiáltera, salvo em figuras de nota negra, que estas, em si, fazem a proporção, porque de três meios, que são três mínimas ao compasso, não se faz sesquiáltera, senão de três compassos inteiros contra dois inteiros, e isto é mau uso que anda introduzido, porque neste tempo não há figura perfeita para haver número ternário: mas, contudo, se diante deste tempo se assinar o 3 com o 2 debaixo (ainda que seja por uso), assim* C^{3}_{2}, *sem dúvida, é sesquiáltera pelos números, porque são 3 contra 2 e a sesquiáltera neste tempo é somente nas figuras de nota negra sem número ternário diante do tempo, porque elas de sua natureza são de sesquiáltera.*"

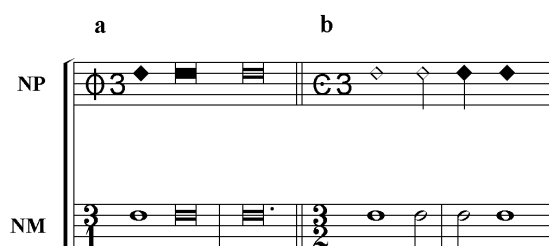
---

[16] As cópias que utilizam a proporção C3 são: *Cantemus Domino* (Lições da Vigília Pascal de Sábado Santo) do Manuscrito de Piranga, *Alleluia* (Missa da Vigília Pascal de Sábado Santo) do Manuscrito de Piranga, *Alleluia* (Vésperas do Sábado Santo) do Manuscrito de Piranga, *Regina Cœli lætare* (Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal) do GGrupo de Mogi das Cruzes e *Kyrie eleison* (Ladainha de Sábado Santo?) do GGrupo de Mogi das Cruzes.

[17] FERNANDEZ, Antonio. Op. cit., "Tratado das proporsoens da mvsica...", cap. XIII, f.107v-108r.

Na *proporção sesquiáltera* são utilizados dois tipos de figuras musicais diferentes daquelas descritas no exemplo 5: as notas negras (também denominadas *color*) e as semínimas brancas com haste, que Antônio Fernandez denomina *colcheias brancas*, informando que estas "[...] *são como semínimas no tempo onde estão postas.*"[18] As figuras negras, por sua vez, seriam quase sempre ternárias em sua forma original, em qualquer proporção, mas tornam-se binárias após receberem a cor negra (as letras entre colchetes correspondem às notas do exemplo 6):[19]

> "[...] *E, mudado isto a figuras menores desta maneira* [a] *e quando se achem desta maneira* [b] *é que toda a figura perfeita que não entrar dando o compasso nela, não pode ser branca a tal figura, senão negra, porque é imperfeita; e a figura antes dela também negra para demonstrar o número ternário e para se ver que a tal figura é imperfeita, as quais se não fazem negras por respeito de perderem de suas valias, senão por evitar o que já tenho dito, que elas todas poderão ser brancas: logo, falso é dizerem que perderá de suas valias, que nem no ternário perdem a terceira parte, nem no binário perdem a quarta parte como o tenho provado.* [...]"

Exemplo 6. Notas negras nas proporções Φ3 e C3, de acordo com Antonio Fernandez, na *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica diuididas harmonicamente* (Lisboa, 1626) em *notação proporcional* (NP) e respectiva transcrição em *notação moderna* (NM).

Com base nas informações de Antonio Fernandez, é possível explicar o significado e propor uma transcrição em notação moderna das figuras características da *proporção sesquiáltera por uso* encontrada nos documentos musicais estudados, que sempre empregam a notação redonda (exemplo 7):

a) Os grupos de três mínimas, quando a primeira delas ocupa o primeiro tempo de um compasso, correspondem a três mínimas na notação moderna;
b/c) A mínima branca com haste (*colcheia branca* para Antonio Fernandez), depois de mínima pontuada e em qualquer tempo do compasso, é assim grafada para não ser

---

[18] Idem. Ibidem. "Tratado das proporsoens da mvsica...", cap. LVII, f.36v.
[19] Idem. Ibidem. "Tratado das proporsoens da mvsica...", cap. XXX (Das figuras de notta negra), f.19r.

confundida com a mínima negra, correspondendo a uma semínima na notação moderna;

d) Os grupos de mínimas brancas com haste, em quaisquer tempos do compasso, correspondem a semínimas na notação moderna;

e) A semibreve aplicada ao primeiro tempo do compasso é binária quando seguida por mínima;

f) O grupo constituído por uma mínima no primeiro tempo, seguida de uma semibreve binária para o segundo e terceiro tempos é grafado com notas negras, para que nenhuma delas seja associada a grupos anteriores ou posteriores com outro significado;

g) Semibreves negras, isoladas ou em grupo, são sempre binárias;

h) Semibreves brancas, isoladas ao final da frase, ou em grupo, em qualquer momento da composição, são sempre ternárias quando a primeira delas é aplicada ao primeiro tempo do compasso.

Exemplo 7. Figuras rítmicas características da *proporção sesquiáltera por uso* (PS) e sua correspondência em notação moderna (NM): a) três mínimas; b) mínima, mínima pontuada, semínima branca com haste; c) mínima pontuada, semínima branca com haste, mínima; d) seis semínimas brancas com haste; e) semibreve binária, mínima; f) mínima, semibreve negra (binária); g) três semibreves negras (binárias); h) semibreve ternária.

Uma vez compreendido o significado das figuras empregadas na *proporção sesquiáltera por uso*, é possível transcrever com precisão, em notação moderna, exemplos como o *Regina Cæli lætare* (Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal) do GGrupo de Mogi das Cruzes. Dessa composição estão disponíveis apenas as partes de S e T, em *claves altas* (exemplo 8), em cuja primeira seção foram utilizadas todas as figuras anteriormente descritas. A transcrição para notação moderna (com transposição para o intervalo de quinta justa abaixo) permite, inclusive, apresentar uma restauração das partes perdidas (exemplo 9):

Exemplo 8. ANÔNIMO. *Regina Cæli lætare* (Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal) do GGrupo de Mogi das Cruzes. Transcrição paleográfica da primeira seção.

Exemplo 9. ANÔNIMO. *Regina Cæli lætare* (Antífona de Nossa Senhora do Tempo Pascal) do GGrupo de Mogi das Cruzes. Transcrição em notação e claves modernas da primeira seção, com restauração das partes faltantes e utilização da transposição Si β .

O último elemento da notação proporcional a ser esclarecido é a *ligadura*, um tipo especial de figura rítmica, resultado da união de duas ou mais figuras simples. De acordo com Manuel Nunes da Silva, as ligaduras eram usadas para indicar que a sílaba do texto era aplicada somente à primeira das notas ligadas: "*As figuras se ligam para ligar a letra, que é dizer uma só sílaba da letra por muitas figuras ligadas: esta ligadura se faz atando umas com outras, ou com uma risca por cima.*"[20] Tais ligaduras apresentam inúmeras formas, sendo grafadas pela junção de notas quadradas (em princípio, breves), mas com significados diferentes, dependendo de seu número, posição e emprego ou não da *plica*, sinal que corresponde à haste da nota, na notação moderna.

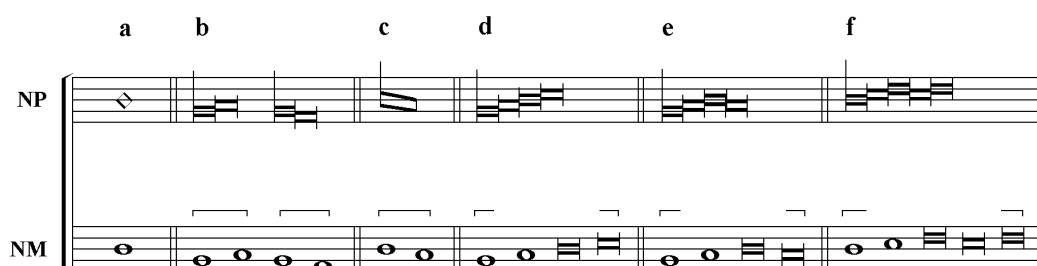
Para Manuel Nunes da Silva e Antonio Fernandez, as figuras ascendentes ligadas e sem *plica* representam breves, enquanto as figuras descendentes ligadas e sem *plica* representam longas quando forem duas. Quando estas figuras forem três ou mais, a primeira e última representam longas e as internas breves, existindo novas interpretações quando existir movimento ascendente e descendente nas ligaduras.

O único grupo de ligaduras encontrado em manuscritos musicais brasileiros parece ser aquele cuja primeira figura possui plica à esquerda. Antonio Fernandez

[20] SILVA, Manuel Nunes da. Op. cit., "Arte de canto de orgam", Regra X, p.8-9.

descreve esse caso no capítulo intitulado “Das diferenças de semibreves” (as letras entre colchetes correspondem às ligaduras transcritas no exemplo 10):[21]

> “*Semibreve é uma figura ovada redonda assim* [a]. *E toda a figura descendo ou subindo de pontos quadrados ou alfados e o primeiro ponto tiver plica à mão esquerda para cima, os primeiros dois são semibreves ligados assim* [b]. *E se for alfa tendo plica para cima à mão esquerda também é de semibreve assim* [c]. *E se forem mais de dois pontos quadrados subindo para cima, tendo o primeiro plica, os primeiros dois são semibreves e todos os mais breves* [d]. *E se, subindo, o derradeiro ponto descer, esse será longo assim* [e]. *E se, descendo o penúltimo ponto, e o derradeiro tornar logo a subir, os primeiros dois são semibreves e todos os mais breves* [f].”

Exemplo 10. Ligaduras de semibreves na notação proporcional (NP), de acordo com a *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica diuididas harmonicamente* (1626) de Antônio Fernandes e sua transcrição em notação moderna (NM): a) semibreve simples; b) ligaduras de duas figuras quadradas, a primeira delas com plica ; c) *alfa* ou *ligadura alfada*; d) ligadura de quatro figuras quadradas, a primeira delas com plica; e) ligadura de quatro figuras quadradas, a primeira delas com plica; f) ligadura de cinco figuras quadradas, a primeira delas com plica.

As ligaduras encontradas em manuscritos musicais brasileiros são sempre constituídas de duas notas quadradas, quase todas sem plica. A análise dos documentos sugere que tais ligaduras possuem o significado de duas semibreves, como se pode observar nos c.88-97 do *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) do GGrupo de Mogi das Cruzes (exemplo 11).

---

[21] FERNANDEZ, Antonio. Op. cit., “Tratado das proporsoens da mvsica...”, cap. LVII (Das differenças de Semibreues), f.36r-37v.

Exemplo 11. [MANUEL CARDOSO (1566-1650)]. *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) do GGrupo de Mogi das Cruzes, c.88-97. Transcrição paleográfica.

A ligadura que aparece no c.88 de B possui plica e, sem dúvida, corresponde a duas semibreves. Apesar de as ligaduras das demais vozes, no mesmo compasso, não possuírem plica, a única correspondência possível também é a de duas semibreves (exemplo 12). A existência do ponto de aumento nas ligaduras do c.88 em S, T e B e no c.94 em A e T não deixa dúvidas de que seu significado é o de duas semibreves, interpretação que concorda com a transcrição dessa obra por José Augusto Alegria, com base na versão portuguesa do *Livro de vários motetes*.[22] O caso mais complexo é o da ligadura do c.95 de B: na versão do Grupo de Mogi das Cruzes existem duas notas negras, que sugerem a interpretação como semibreve e mínima em tercina (exemplo 12).

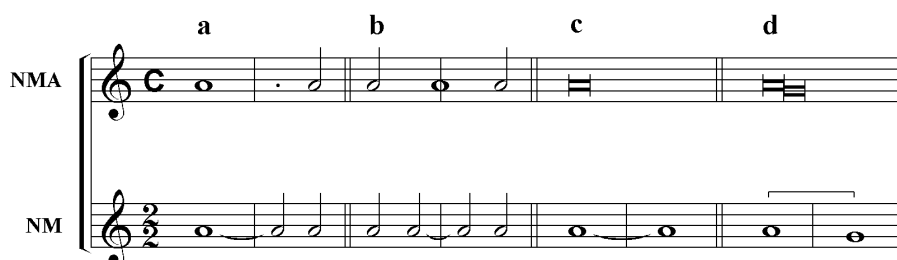
[22] CARDOSO, Manuel. *Livro de vários motetes*; transcrição e estudo de José Augusto alegria. Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, 1968 (Portugaliæ Musica, série A, v.13), p.88-92.

Exemplo 12. [MANUEL CARDOSO (1566-1650)]. *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) do GGrupo de Mogi das Cruzes, c.88-97. Transcrição em notação moderna, em transposição Si ♭ .

4. Notação moderna com arcaísmos

Esse tipo de notação resulta da *notação proporcional* com o emprego de barras de compasso ou da *notação moderna* com o emprego de alguns elementos típicos da *notação proporcional* (por essa razão denominados arcaísmos). O *Kyrie, eleison* (Ladainha de Nossa Senhora) do GGrupo de Mogi das Cruzes é um típico exemplo de notação proporcional (em *proporção sesquiáltera por uso*), com utilização de algumas barras de compasso, para orientar a execução das hemíolas (exemplo 13), mas a quase totalidade dos casos aqui estudados representa um tipo intermediário de notação, entre a proporcional e a moderna, cujos arcaísmos podem ser observados no exemplo 14.

Exemplo 13. ANÔNIMO. *Kyrie, eleison* (Ladainha de Nossa Senhora) do GGrupo de Mogi das Cruzes, parte de "*Rabeca*", c.1-10, em notação proporcional com algumas barras de compasso (NP) e transcrição em notação moderna (NM).

Exemplo 14. Figuras originárias da notação proporcional, encontradas na *notação moderna com arcaísmos* (NMA) em *compassinho* e respectiva transcrição em *notação moderna* (NM): a) ponto de aumentação após a barra de compasso; b) semibreve sobre a barra de compasso; c) breve ocupando um compasso; d) ligadura de semibreves.

A notação moderna com arcaísmos, tal como aparece em manuscritos musicais brasileiros, não foi descrita nos tratados teóricos-musicais portugueses consultados, provavelmente devido ao seu caráter prático. Um dos arcaísmos na notação moderna, entretanto, foi citado no *Muzico e moderno systema para solfejar sem confuzão* (Recife, 1776) de Luís Álvares Pinto,[23] o qual descreve a livre utilização de semibreves, mínimas e semínimas na barra de compasso, como um tipo de ligadura análoga à descrita na letra **b** do exemplo 10.

Exemplo típico de notação moderna com arcaísmos é o do *Bajulans* (Moteto para a Procissão dos Passos) de OLS (exemplo 15) Esse manuscrito possui, nos c.29-31, ligaduras de duas notas quadradas sem plica em todas as vozes, cujo significado é o de duas semibreves, assim como foi observado no *Ex Tractatu Sancti Augustini* (Quarta Lição das Matinas de Quinta-feira Santa) do GGrupo de Mogi das Cruzes (exemplos 11 e 12). Essa interpretação é corroborada pela existência de duas breves em B, nos mesmos compassos, assim grafadas por não existir a necessidade de ligaduras de texto em partes instrumentais.

Tais arcaísmos, em algumas transcrições desse *Bajulans*, e em gravações delas decorrentes,[24] não têm sido corretamente observados: as ligaduras de semibreves dos c.29-31 geralmente são interpretadas como duas breves, obtendo-se uma versão de trinta e cinco compassos, com incoerências harmônicas e melódicas nos sete últimos

---

[23] PINTO, Luís Álvares. *Muzico e moderno systema para solfejar sem confuzão* (Recife, 1776), estampa 5, n.11-13. Manuscrito da coleção particular de D. Pedro de Orleans e Bragança (Petrópolis - RJ, Brasil).

[24] Cf., por exemplo: OLIVEIRA, Manuel Dias de. *Sacred Music from 18th Century Brazil - vol II: Manuel Dias de Oliveira* (CD). Ensemble Turicum. Luiz Alves da Silva, regente. Thun: Claves Records, n.50-9610, 1997. Faixa 22.

(exemplo 16).[25] A transcrição correta resulta em uma versão de trinta e três compassos, sem as citadas incoerências, como se pode observar no exemplo 17.

Exemplo 15. ANÔNIMO (Manoel Dias de Oliveira?). *Bajulans* (Moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma) de OLS, c.26-33. Superposição das partes, com a notação original. Observar as ligaduras de semibreves nos c.29-31.

Exemplo 16. ANÔNIMO (Manoel Dias de Oliveira?). *Bajulans* (Moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma) de OLS, c.26-33(35). Transcrição incorreta das ligaduras de semibreves dos c.29-31, transformadas em dois pares de semibreves ligadas, com duplicação da duração das notas Dó^3 (c.30-31) e Sol^2 (c.32-33) de bx.

---

[25] Cf., por exemplo a transcrição impressa em: RICCIARDI, Rubens. Motetos Bajulans e Popule meus de Manuel Dias de Oliveira. X ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. Goiânia: Universidade Federal de Goiás / Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação / Escola de Música, 1997. p.275-284.

Exemplo 17. ANÔNIMO (Manoel Dias de Oliveira?). *Bajulans* (Moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma) de OLS, c.26-33. Transcrição correta das ligaduras de semibreves dos c.29-31 (indicadas por colchetes).

Curioso é o valor da última nota do soprano neste *Bajulans*, que deve ter contribuído para as interpretações incorretas do seu significado. Sendo uma breve (e não o esperado valor de semibreve), sua transcrição para a notação moderna deveria ser a de duas semibreves ligadas, porém isso acarretaria uma nota a mais do que as outras vozes. Tudo indica que, nesse caso, o copista aplicou uma breve ao final do soprano - como usou o mesmo valor ao final de todas as vozes - também com o significado de nota conclusiva. Assim, uma vez terminado o som das últimas notas das demais vozes, também deveria terminar o som da última nota do soprano.

5. *Musica ficta*

Os manuscritos em notação proporcional ou mensural aqui estudados preservam um sistema de alterações cromáticas, utilizado na música européia desde pelo menos o século XIV, mas que caiu em desuso juntamente com a notação proporcional. Nesse sistema, existem dois tipos de alterações em uma composição: 1) a *musica vera* (música verdadeira), que designa os acidentes grafados na armadura de clave; 2) a *musica ficta* (música falsa), que designa os acidentes não grafados, mas que deveriam ser deduzidos pelos cantores.[26]

---

[26] Cf.: BUCHNER, Alexandr. Musica Ficta. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v.12, p.802-815

Nicolas Routley estabeleceu as regras para a aplicação da *musica ficta*, pelo estudo em composições e obras teóricas do século XVI. De acordo com esse autor, existem cinco regras básicas, agrupadas em duas categorias: *causa necessitatis* (por necessidade) e *causa pulchritudinis* (por beleza). As regras foram baseadas no sistema medieval de *solmização* e podem ser resumidas da seguinte forma:[27]

Causa necessitatis

1. *Mi contra fa*. Uma das notas que compõe intervalos de quartas, quintas ou oitavas harmônicas deve ser alterada, caso o intervalo não seja justo.

2. *Fa super la*. De acordo com uma norma medieval, "*una nota super la semper est canendum fa*" (uma nota sobre lá sempre é cantada fá). Para se evitar o trítono melódico, a nota de uma escala que ultrapassar um hexacorde ascendente e depois retornar deverá ser bemolizada.

Causa pulchritudinis

3. *Consonâncias perfeitas devem ser atingidas pela consonância perfeita mais próxima*. Uma das notas da terça ou sexta harmônica, em cadências, deverá ser alterada, de modo a atingir cromaticamente a quinta ou oitava, por movimento direto ou contrário.

4. *Notas cadenciais*. As notas que descerem um grau e retornarem para um repouso, devem mover-se apenas por um semitom. Deve ser alterada a nota inferior (denominada *subsemitonium modi*), a não ser quando a voz do baixo se mover por um semitom.

5. *Terça de picardia*. Nos acordes cadenciais, a nota que formar uma terça menor ou décima menor com o baixo deverá ser alterada, de modo a resultar no intervalo maior.

Embora essas regras possam ser aplicadas a vários manuscritos musicais brasileiros, esse assunto não será aqui explorado do ponto de vista técnico, preferindo-se abordar as razões de sua prática nos séculos XVIII e XIX.

A *musica ficta* foi encontrada somente nos manuscritos em notação proporcional, quase todos copiados em período anterior à segunda metade do século XVIII. No Manuscrito de Piranga, quase nenhuma alteração cromática foi grafada pelo copista original. Copistas secundários aplicaram os acidentes em grande parte das notas nas quais deveriam ser cantados, provavelmente porque em sua época esse sistema já estava em desuso, embora a música ainda encontrasse função nas cerimônias religiosas. No exemplo 18, podemos observar os acidentes subentendidos (*musica ficta*) transcritos

---

[27] ROUTLEY, Nicolas. A practical guide to musica ficta. *Early Music*, n.59, p.71-, fev. 1985.

acima ou abaixo do pentagrama e acidentes grafados pelos copistas secundários transcritos entre parênteses.

Exemplo 18. ANÔNIMO. *Deus, Deus meus, respice* [Tracto da Missa de Domingo de Ramos], de [026] TA-AAC [Manuscrito de Piranga (C)], c.1-12. Acidentes subentendidos transcritos acima ou abaixo do pentagrama e acidentes grafados pelo segundo copista transcritos entre parênteses.

Sob esse aspecto, o Manuscrito de Piranga representa um documento de grande interesse para o estudo da prática musical no Brasil, pois foi copiado em uma época ou lugar no qual a *música ficta* era um sistema conhecido, mas o manuscrito também foi utilizado por pessoas que não mais o dominavam, os quais necessitaram interferir no manuscrito para decifrar parte de seus acidentes.

O Grupo de Mogi das Cruzes apresenta uma situação bem diferente. Embora todas as obras em *estilo antigo* tenham sido copiadas em notação proporcional, a grande maioria dos acidentes foi grafada pelo copista, ficando subentendidos apenas alguns deles. No exemplo 19 podemos observar uma das obras desse Grupo, no qual os acidentes grafados pelo copista foram transcritos à esquerda da nota, enquanto os acidentes subentendidos foram transcritos acima dos pentagramas. Embora essa cópia esteja em *claves altas*, não foi realizada transposição, para permitir a observação dos acidentes originais.

Exemplo 19. ANÔNIMO. *Eripe me, Domine* [Segundo Tracto de Sexta-feira Santa], do GGrupo de Mogi das Cruzes, c.1-8. Alturas originais (embora essa cópia esteja em *claves altas*, não foi realizada transposição), acidentes subentendidos transcritos acima do pentagrama e acidentes grafados pelo segundo copista transcritos à esquerda das notas.

Os copistas do Grupo de Mogi das Cruzes, portanto, já viveram em um local e uma época nos quais a *musica ficta* não era mais totalmente compreendida pelos cantores e, por isso, foi necessário aplicar, nos manuscritos, quase todos os acidentes que deveriam ser cantados. Cópias em *notação moderna* ou *moderna com arcaísmos* de algumas composições encontradas nesse Grupo possuem todos os acidentes grafados e, consequentemente, permitem estudar as normas para a aplicação das alterações que os copistas mogianos legaram aos cantores.

6. conclusões

A existência, no Brasil, de raros manuscritos copiados em *notação mensural* ou *proporcional* na primeira metade do século XVIII, demonstra que esse sistema notacional foi usado na prática musical brasileira, se não comprovadamente na composição, ao menos na execução de obras de origem portuguesa. Tal sistema não foi totalmente substituído pela *notação moderna*, porém foi interpretado à luz do novo sistema, deixando nesta alguns *arcaísmos*, constatáveis em várias cópias brasileiras dos séculos XVIII e XIX, e mesmo intervenções nas cópias antigas, com a finalidade de aclarar seu significado.

Pela consulta de tratados teórico-musicais portugueses e brasileiros foi possível compreender o funcionamento da *notação mensural* ou *proporcional* e da *notação moderna com arcaísmos*, bem como estabelecer sua correspondência com a *notação moderna*, contribuindo, assim, para a metodologia de transcrição e edição de obras copiadas em sistemas notacionais antigos.

Embora esses sistemas de notação musical não sejam tão freqüentes quanto a *notação moderna*, é importante compreender o seu significado, além de sua herança européia, para se evitar a atribuição errônea das características notacionais da música registrada em alguns manuscritos brasileiros às particularidades pessoais da escrita musical de seus autores.

7. Bibliografia

ARANDA, Mateus de. *Tractado de canto mensurable*; edição facsimilada; com introdução e notas do Cónego José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978. 92p., 36f. não num.

BUCHNER, Alexandr. Musica Ficta. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v.12, p.802-815.

CARDOSO, Manuel. *Livro de vários motetes*; transcrição e estudo de José Augusto Alegria. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1968. LXV, 145p. (Portugaliæ Musica, série A, v.13)

CASTAGNA, Paulo. As *claves altas* na música religiosa luso-americana. *PerMusi*, Belo Horizonte, v.3, p.27-42, 2002.

__________. O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. São Paulo, 2000. Tese (Doutoramento) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 3v.

__________. O 'estilo antigo' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. I COLÓQUIO INTERNACIONAL A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL, Lisboa, 9-11 out. 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171-215.

__________. O manuscrito de Piranga (MG). *Revista Música*, São Paulo, v.2, n.2, p.116-133, nov. 1991.

__________. Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.21-71.

FERNANDEZ, Antonio. *Arte de mvsica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica dividas harmonicamente* [...]. Em Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626. 3f. não num., 125f. num.

MORAIS, Manuel. *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. ccxvii, 5, 113p. (Portugaliæ Musica, série A, v.47)

OLIVEIRA, Manuel Dias de. *Sacred Music from 18th Century Brazil - vol II: Manuel Dias de Oliveira* (CD). Ensemble Turicum. Luiz Alves da Silva, regente. Thun: Claves Records, n.50-9610, 1997.

PINTO, Luís Álvares. *Muzico e moderno systema para solfejar sem confuzão* (Manuscrito, Recife, 1776). Coleção particular de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança (Arquivo Grão Pará, Petrópolis - RJ, Brasil).

RICCIARDI, Rubens. Motetos Bajulans e Popule meus de Manuel Dias de Oliveira. X ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997.

Goiânia: Universidade Federal de Goiás / Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação / Escola de Música, 1997. p.275-284.

ROUTLEY, Nicolas. A practical guide to musica ficta. *Early Music*, n.59, p.71-, fev. 1985.

SILVA, Manuel Nunes da. *Arte minima que com semibreve prolac,am tratta em tempo breve, os modos da maxima, & longa sciencia da musica* [...]. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1704. 6f. não num., 44, 52, 136p.

TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos*, La Paz, n.7, p.309-336, 1997.